

MÁS ALLÁ DEL CAMINO EN ZIGZAG. ¿DÓNDE ÉSTA LA CASA DE MI AMIGO? (A. KIAROSTAMI, 1987), TREINTA AÑOS DESPUÉS¹.

Beyond the Zigzag Path. *Where is the Friend's Home?*
(A. Kiarostami, 1987), Thirty Years Later.

FARSHAD ZAHEDI^a

Universidad Carlos III de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.003>

RESUMEN

La mayoría de los textos escritos a propósito de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Jane-ye dust koyast*, Abbas Kiarostami, 1987) han remarcado un aspecto metafísico de la película. Los periplos de un niño en busca de la casa de su amigo fueron interpretados como un viaje iniciático de un sujeto pre-moderno. Una aproximación a lo exótico de la película ha eclipsado una interpretación dentro de su contexto histórico, y a su vez, ha desviado las construcciones posteriores del significado de la película hacia terrenos extra-diegéticos. Mientras se ignoraba la modernidad inherente de la narrativa de Kiarostami, la película fue interpretada como un poema visual esotérico, lo que es insuficiente para analizar el aspecto socio-histórico de la película, especialmente visible e interpretable en una secuencia clave que ha sido ignorada.

Palabras clave: cine iraní, Kiarostami, trilogía de Koker, *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, puertas y ventanas.

ABSTRACT

The majority of reviews and analysis of *Where Is The Friend's Home* (*Jane-ye dust koyast*, Abbas Kiarostami, 1987) have remarked the metaphysical dimension of the movie. The voyage of a child eager to find his friend's home, has been interpreted as an initiation journey of a premodern subject. The approach to the exotic aspect of the movie has obfuscated the interpretations within its own historical context, and has diverted, instead, the posterior construction of the meaning for the movie, toward extradiegetic terrains. Whereas the inherent modernity of the Kiarostami's narrative was ignored, the movie was interpreted

[1] No habría sido posible realizar este estudio sin el legado de Alberto Elena sobre Abbas Kiarostami que actualmente se encuentra en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid gracias a la donación y la generosidad de Paloma Garbía.

[a] FARSHAD ZAHEDI es Doctor en Historia del cine y profesor del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. Entre su publicación sobre el cine iraní destacan: «Cine iraní en España» (*Estudios sobre el mensaje periodístico*, 2015. vol. 21, n.º 2) pp. 1295-1308, «The Myth of Bastoor and the Children of Iranian Independent Cinema» (*Film International*, 2014, vol. 12 n.º 3), pp. 21-30; «Figuras femeninas en el paisaje urbano: La tetralogía de Dariush Mehryui» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 67, 2011) pp. 82-95; *40 años de cine iraní: el caso de Dariush Mehryui* (Madrid, Fragua, 2010) y «Irán, cine y modernidad» (*Revista de Occidente*, n.º 343, 2009) pp. 33-53.

as a visual esoteric poem. This dominant approach is not enough for analysing the sociohistorical aspect of the movie, especially visible and interpretable in a key sequence, which was ignored.

Keywords: Iranian Cinema, Kiarostami, Koker trilogy, *Where is the Friend's Home?*, doors and windows.

Introducción

El niño protagonista de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* recorre varias veces un camino en zigzag para cruzar la colina que separa su pueblo de la aldea vecina. Dejando atrás un árbol solitario en la cima, el niño entraría en los territorios de la aldea vecina, llegaría a la casa de su amigo y podría entregarle su cuaderno de deberes. Pero la realidad es bien distinta. Fuera de la diégesis de la película el camino no llega a ninguna parte. Afirmaba Kiarostami que el camino en zigzag fue construido por los niños de la aldea con motivo de la película durante el rodaje y que su punto y final es la cima de la colina donde también fue plantado el famoso árbol solitario: «ese camino es de los que no tienen final, pero a la vez pueden conducirle a uno a muchos lugares; por lo menos, este en particular a mí me llevó a muchos lugares [...] Fue milagroso para mí»².

La imagen de la colina, el camino en zigzag y el árbol solitario reaparecen en otras dos películas de la célebre trilogía de Koker. El naturalismo de Kiarostami llama mucho la atención de los críticos europeos. Los árboles solitarios y los zigzagües caminos desiertos abundan desde entonces en toda obra del director iraní. Incluso para algunos críticos fueron elementos importantes de su firma. Abbas Kiarostami fue reconocido como el autor de caminos, árboles, buscadores solitarios y diálogos en el coche. Elementos que fueron reconocidos como estructurantes de su obra. Algunos autores, incluso, encuentran cierto parecido entre la imagen de la colina, el camino en zigzag y el árbol solitario con las magistrales miniaturas persas. Para Joan Copjec, Kiarostami había insertado en la trilogía de Koker una réplica de *El paisaje Xvarnah*, la magistral miniatura del siglo XIV realizada en Shiraz, definida por Henry Corbin como una muestra de la cosmovisión persa, «una geografía visionaria», un lugar entre lo abstracto y lo sensible³. Probablemente este reconocimiento fue el milagro del camino en zigzag del que Kiarostami hablaba.



Abbas Kiarostami: *verdades e ilusiones* (Abbas Kiarostami, *Vérités et songes*, Jean-Pierre Limosin, 1994).

[2] Traducción propia de las declaraciones de Abbas Kiarostami en el documental *Abbas Kiarostami: verdades e ilusiones* (Abbas Kiarostami, *Vérités et songes*, Jean-Pierre Limosin, 1994).

[3] Joan Copjec, «Abbas Kiarostami and the Imaginal World, So What?» (lecturas públicas sobre las humanidades y ciencias sociales contemporáneas, Universidad New South Wales: lunes 13 de julio de 2015). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=a12Tbk8NuFI> (10/10/2016).

Paisaje «Xvarnah», procedente de *Antología persa*, manuscrito datado en 1398. A. D. Museo de Turk ve Islam Muzesi, Estambul.



[4] Hay que tener en cuenta que la construcción de Kiarostami como un autor neorrealista, el icono de la modernidad, el seguidor de un cierto humanismo, un Kiarostami próximo a los grandes autores europeos como Rossellini, Bresson, Tarkovski y Antonioni, e incluso el Kiarostami postmoderno ocurre al mismo tiempo, e incluso, antes, de la construcción del significado para *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Las especulaciones en busca de una categoría para el autor iraní, de hecho, no se iniciaron con esta primera entrega de la trilogía, sino que, en concreto, comienzan tras la segunda entrega: *Y la vida continúa*. Alberto Elena en el epílogo de su libro *Abbas Kiarostami* (Madrid, Cátedra, 2002), pp. 261-278, reflexiona sobre el hecho de cómo fluctuaban los conceptos sobre Kiarostami en busca de unas coordenadas cercanas y reconocibles tras la aparición de cada película suya en los festivales internacionales. Asimismo, al respecto de estas «coordenadas cercanas» se puede ver a Godfrey Cheshire, «How to Read Kiarostami» (*Cineaste*, vol. 25, n.º 4, septiembre de 2000), pp. 8-15.

La impresión que causó la segunda y la tercera parte de la trilogía, *Y la vida continúa* (*Zendegi edameh darad*, 1992) y *A través de los olivos* (*Zir-e derajtan-e zeytun*, 1994), llevó a los críticos franceses a volver a *¿Dónde está la casa de mi amigo?*—película que en su limitada distribución de vídeo en 1990 no llamó demasiado la atención— y pronto una lectura metafísica del filme se convirtió en el punto de partida de la construcción del sentido de autoría en Abbas Kiarostami⁴. *¿Dónde está la casa de mi amigo?* fue considerada como repleta de simbolismo. Las habituales lecturas políticas

de la película, remarcando un espacio micro-cósmico en la narrativa, muy cercano al descubrimiento del poema de Sohrab Sepehri por la crítica francesa, dieron lugar a una lectura cultural para la que la imagen del camino en zigzag y el árbol solitario —dentro de todo lo que ofrecía la traducción del poema de Sohrab Sepehri— fueron ampliamente reconocidos como los puntos de referencia y las claves de interpretación del espacio simbólico de la película.

¿Dónde está la casa de mi amigo? no es la primera película del cine iraní premiada en los festivales internacionales, pero su descubrimiento por los teóricos y críticos europeos posiciona al cine iraní en el mapa mundial de cine. La película marca un antes y un después en la carrera del autor, que a partir de entonces abandona paulatinamente los elementos narrativos convencionales para practicar cada vez más una estética radical y antagónica a la del cine comercial dominante. Podemos interpretar el milagro del camino, por tanto, como el elemento visual que abre la puerta a una lectura a la personalidad del creador. Dicho en otras palabras, el camino en zigzag y el árbol solitario contribuyen en gran medida a la construcción de Abbas Kiarostami como un *autor*.

Este artículo propone una nueva lectura de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* El paso de tres décadas desde la producción de la película, nos proporciona una cierta perspectiva histórica. Pero esta vuelta, necesariamente tiene que incluir las circunstancias en las que el largometraje de Kiarostami llega a Europa. Asimismo, es importante también analizar cómo la película fue descubierta por la crítica internacional y cómo fue construido un significado para su lectura. El objetivo final de este estudio es visibilizar los aspectos históricos de la película. En este sentido parece importante volver a otros —casi ignorados— elementos visuales como son las puertas y ventanas. Presentes en todo el largometraje, especialmente en una secuencia clave y menos tratada, las puertas y ventanas existen en el centro del conflicto social de la aldea. Lo que pone en duda las meras lecturas esotéricas del largometraje y pone énfasis en una necesidad de repensar la película.

¿Quién es Ud. señor Kiarostami?

Crónica de un descubrimiento

En sus primeras proyecciones europeas, probablemente nadie se imaginaba que *¿Dónde está la casa de mi amigo?* en pocos años se convertiría en un caso paradigmático⁵. El caso de Kiarostami en el festival de Locarno de 1989 habría quedado como anecdótico si la segunda y la tercera entregas de la trilogía de Koker —*Y la vida continúa* y *A través de los olivos*— no hubieran reafirmado la particular estética del cineasta y no hubieran trascendido como un auténtico descubrimiento en los festivales europeos. En Francia, los estrenos de *Close-Up (Nema-ye Nazdik)* en 1991 y *La vida continúa (Zendegi va digar hich)* en 1992, llevaron a la revista *Positif* a preparar amplios *dossiers* y entrevistas a propósito de Kiarostami junto con artículos sobre su bio-filmografía y sobre la historia del cine iraní⁶. El estreno de *A través de los olivos* reafirma la necesidad de ofrecer un punto de referencia para observar las obras de Kiarostami y una vuelta al punto de origen de las mismas: la aldea de Koker en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Apunta Godfrey Cheshire que la trilogía de Koker ha sido crucial para la comprensión de la carrera del autor: «en cada entrega de la trilogía de Koker, los espectadores que han visto las películas anteriores saben cuánto —sutil y convincentemente— estas influyen en la comprensión de la película que se está viendo»⁷. El espacio fílmico de las tres películas es la misma zona en las proximidades del mar Caspio; los personajes de cada película aparecen en la siguiente entrega en una suerte de intertextualidad autorreferencial; y los elementos comunes como los caminos, miradas, diálogos en *off* y sobre todo, el célebre juego de repeticiones, el camino en zigzag y el árbol solitario aparecen en cada una de las tres películas. Algo indicaba que Abbas Kiarostami al volver al escenario de la película que arrancó su carrera internacional, llevaba la atención de la audiencia al espacio y personajes reconocibles del Koker de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*

En 1995, la reacción contundente de *Cahiers du cinéma* en forma de su célebre *dossier* «Kiarostami le magnifique» lleva la imagen de Kiarostami sobre el fondo del denominado plano cósmico de *A través de los olivos* en la portada de la revista. La imagen no dejaba dudas a nadie: ha nacido un nuevo autor y se ha descubierto un nuevo cine periférico al que es preciso cartografiar⁸. Una imagen de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* junto con las palabras «¿Quién es Ud. Sr. Kiarostami?» abren el espacio del *dossier* en cuyas páginas interiores se encuentra el artículo de Laurent Roth que ofrece la clave de la lectura de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* en el poema de Sohrab Sepehri *La dirección*. Junto



[5] En 1988 la película participó en el Festival des 3 Continents de Nantes y, tal y como Michel Clement cuenta («Pourquoi Locarno est-il séduit par l'Orient» [Positif, n.º 344, octubre de 1989] pp. 61-62), pasó completamente desapercibida. En cualquier caso, apunta Zaven Ghukasian que David Streiff, el entonces director artístico del festival de Locarno, en un viaje a Irán a mediados de los ochenta como invitado de la Fundación Cinematográfica Farabi, elige el filme de Kiarostami entre otras películas para su exhibición en Locarno de 1989, donde la película recibe un premio, pero aún así no llama demasiado la atención de los críticos. Véase Zaven Ghukasian (ed.), *Maymueh-ye maghalat dar nagd va moarrefe-e asar-e Abbas Kiarostami* [Antología de ensayos en crítica y presentación de la obra de Abbas Kiarostami] (Teherán, Didar, 1375 [1997]), p. 13.

[6] Véanse los *dossiers* de «Le nouveau cinéma iranien» (Positif, n.º 368, octubre de 1991), pp. 69-82; y «Abbas Kiarostami» (Positif, n.º 380, octubre de 1992), pp. 27-33.

[7] Godfrey Cheshire, «How to read Kiarostami», p. 9.

[8] Para Cheshire, esta recepción de Kiarostami en *Cahiers du cinéma* (n.º 493, julio-agosto de 1995) ha sido el detonante decisivo para preparar el escenario de la Palma de Oro en Cannes. En cualquier caso, uso aquí la palabra «cartografía» en homenaje a Alberto Elena y su constante énfasis en el hecho de la cartografía de un «nuevo cine» recién descubierto en los festivales como una continuación de la tradición etnográfica europea. Ver la referencia de Manuel d'ethnographie de Marcel Mauss en Alberto Elena, «Bollywood nuevos contextos y nuevos públicos» (Secuencias, n.º 36, 2012) p. 16.

Portada de *Cahiers du cinéma* (n.º 493, julio-agosto de 1995).



Página inicial del dossier de *Cahiers du cinéma* (n.º 493, julio-agosto de 1995) dedicado a Kiarostami.

cuaderno, el objeto perdido, no llega a su destinatario. Aquí, secretamente, como una lección del poema, es el niño el que llega a dos pasos de la flor de la soledad y es advertido para no tener que buscar nunca la casa del Amigo [...]. Este conocimiento es indudablemente fruto de una iniciación, de lo simbólico, de no desear nada, de lo incompleto, del deseo mismo. Aquí entra la expectativa mesiánica del “Amigo” que es uno de los nombres del Profeta. Sepehri lo sabía muy bien. Él es un inspirado libertino de la poesía persa, un místico esotérico, un oponente de la tradición farisea del islam, de los doctores, de los censores y de los inquisidores. Kiarostami, al encarnar con tanta frescura el espíritu y la letra del poema, firma indudablemente una película tan bella y tan mística⁹.

El error de Roth al atribuir el término «Amigo» como uno de los nombres del profeta es secundario¹⁰. Pocos son los autores, a

con la traducción en francés del poema de Dariush Shayegan aparecen en el *dossier* su transcripción en persa, un mapa de Irán en cuya superficie sobresalen apuntes y croquis del lugar exacto de la aldea Koker y una muestra de la caligrafía persa. El poema de Sepehri lleva a Roth más lejos cuando descubre que la ligera distorsión de la traducción del título al francés, *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, en vez del título original de la película y su homónimo primer verso del poema de Sepehri «¿Dónde está la casa del amigo?», había sido la causante inicial de una confusión que había llevado a algunos críticos a una interpretación de la película dentro de los terrenos del «realismo»:

La traducción de Shayegan nos permite ver que el título es una búsqueda de la casa del amigo, no de mi amigo, y en consecuencia tenemos que preguntarnos ¿de qué Amigo estamos hablando? [...] cuando [Ahmad] se entera de su grave cometido, el Amigo con mayúsculas entra en la escena [...]. Aquí, la existencia del propio Amigo es la cuestión de ese viaje de iniciación. Cuando Ahmad llega delante de la casa del amigo, duda, se asusta y se da media vuelta. Es por eso que el



El poema de Sohrab Sepehri, *La dirección*: (*Cahiers du cinéma* n.º 493, julio-agosto de 1995).

[9] Laurent Roth, «Où est la maison de mon ami?», (*Cahiers du cinéma*, n.º 493, julio-agosto de 1995), p. 106.

saber, que lo hayan usado posteriormente, pero lo que tiene importancia, y que a partir de entonces se convierte en la referencia dominante de las interpretaciones, es el significado que construye Roth para la película: los periplos de Ahmad, sus idas y venidas a la aldea vecina en busca de la casa de su amigo fueron definidos como elementos de un viaje iniciático. El amigo fue definido como un concepto abstracto, una entidad metafísica fuera del alcance histórico, y la película, como una muestra del esoterismo de Kiarostami, siguiendo los pasos de su antecesor Sepehri al refugiarse en una especie de culto a la naturaleza encaminado a denunciar el sistema político dominante¹¹.

La lectura de Roth influye en gran medida en los comentarios y análisis de otros autores sobre la película. Es en Italia y España donde aparecen las primeras resonancias. En paralelo, algunos autores iraníes residentes en Europa reafirman la interpretación de Roth al atribuir a Kiarostami una especie de praxis mística. En este sentido, en cuanto al término «*dust*», «amigo», Youssef Ishaghpour apunta:

El amigo entre los místicos persas es uno de los nombres de Dios. Por lo tanto, existe una identidad entre el amigo y Dios, de ahí las expresiones: «el camino del amigo», «la casa del amigo». Aquí, en la historia de este niño, este camino en busca de la casa del amigo es como una verdadera «búsqueda». En un simple incidente, hay por supuesto un «deber de la amistad» en el mundo opresivo de los mayores, con sus exigencias contradictorias, a menudo absurdas y su incomprensión fundamental¹².

Ishaghpour, además, considera al viejo ebanista, el único personaje que ayuda a Ahmad, como un guía espiritual, una especie de mago anciano sabio al estilo de *Pir-e Mogan* de Hafez¹³. El final de la película para Ishaghpour es el momento de la iluminación, cuando el niño se da cuenta de la imposibilidad de su búsqueda: «De acuerdo con la buena tradición, la búsqueda externa de la casa del amigo debe fallar, ya que “la casa del amigo” no es otra que la propia casa de uno mismo, que uno tiene que encontrar en un rincón triste y oscuro de su propio corazón»¹⁴. Idéntico es el caso del texto de Sussan Shams, en el que la autora, a propósito del cine de Abbas Kiarostami, ofrece un compendio enciclopédico de los conceptos básicos de la filosofía oriental, así como las claves de la estética del cine del autor iraní. En cuanto al camino en zigzag, Shams apunta que dicha imagen proviene:

de la imagen de «la espiral» que encontramos en la pintura del mundo musulmán como secreto de la organización del espacio [...], una materialización misma del esoterismo en el arte [...], es símbolo de la beatitud eterna [...] y, en efecto, es el camino espiritual que conecta al hombre a lo divino, a la «verdad suprema». En otros términos, es la imagen metafórica de la trayectoria-búsqueda mística¹⁵.

Shams encuentra el significado del árbol solitario dentro de la tradición mística persa: «representa los dos polos antagónicos del mundo, la temeridad de

[10] En realidad, se trata de un doble error que, ante todo, hay que verlo como el caso de *lost in translation*: primero, que la palabra «Amigo» fuera escrita con mayúsculas, es una interpretación subjetiva de Shayegan (traductor del poema), ya que en persa, el idioma original de la poesía, no existe el uso de mayúsculas tal y como conocemos en lenguas derivadas del latín. Por tanto, la palabra «*dust*» (amigo) en la versión original no está remarcada de ninguna manera. Segundo, «*dust*» no es uno de los nombres del profeta Mahoma ni, a juicio del autor de este artículo, es exactamente uno de los nombres de Dios, sino que es una forma de tratamiento de un espacio de intervalo, totalmente abierta a la interpretación, en el que se funden los lazos de una amistad terrenal, un amor no necesariamente platónico y una referencia a una libertad espiritual fuera del alcance de la ley religiosa.

[11] La reducción del significado de la película al poema de Sepehri, antes que en Francia, había ocurrido en Irán. Después del estreno de la película en 1988, varios autores atribuyen un cierto misticismo a la película, entre los que especialmente llama la atención el comentario de Hasan Maleki, «Shear-e boland-e nab-e Mehr» [«El largo y puro poema de Mehr»] (*Abzar*, n.º 3, Abán 1367 [noviembre de 1988]), p. 22.

[12] Youssef Ishaghpour, *Le réel, face et pile: Le cinéma de Abbas Kiarostami* (Farrago, Tours, 2000), p. 69

[13] Youssef Ishaghpour, *Le réel, face et pile: Le cinéma de Abbas Kiarostami*, p. 71.

[14] Youssef Ishaghpour, *Le réel, face et pile: Le cinéma de Abbas Kiarostami*, p. 71.

[15] Sussan Shams, *Le cinéma d'Abbas Kiarostami: Un voyage vers l'Orient mystique* (Paris, L'Harmattan, 2011), pp. 136-137.

la ignorancia y la luz del conocimiento divino»¹⁶. Para ella, esta dualidad tiene su raíz en la propia existencia del árbol: de un lado, tiene sus raíces en la oscuridad de la tierra, y por otro lado, tiene el tronco y las hojas mirando a la luz diurna.

Kiarostami, Sepehri, el pequeño Ahmad y el culto a la naturaleza

El pulso del tiempo y los árboles solitarios

Desde Estados Unidos, Hamid Dabashi, por su parte, cree en una similitud entre el personaje principal de la película y el propio autor. Considera a Ahmad como el *alter ego* de Kiarostami y a la vez a Kiarostami como una contraparte cinematográfica de Sepehri¹⁷. La búsqueda de la clave de la construcción del significado de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* nos llevaría a este juego de *alter ego* en el que Dabashi creía: Ahmad, Kiarostami y Sepehri son una y la misma cosa. La elección fue Sepehri, cuya obra, a juicio de algunos autores, de alguna manera, estructura el significado de la película. El estilo panteísta del poeta, su visión metafísica de la naturaleza y su percepción hierática del tiempo, entre otros, fueron considerados como un componente esencial para entender el largometraje de Kiarostami y para comprender los avatares de Ahmad en busca de la casa de su amigo. De ahí que el árbol solitario en la cima de la colina del camino en zigzag fuera considerado un elemento clave.

En una entrevista de Abbas Kiarostami a propósito de sus fotografías a los árboles cuenta su afinidad por la naturaleza y especialmente su diálogo secreto e íntimo con los árboles objeto de sus fotografías:

Tengo la sensación de que los árboles son los individuos que comparten nuestro destino, que pueden ser solitarios, tristes, aislados. A veces tengo la impresión de que se establece un diálogo entre ellos y yo, en el que somos conscientes de ciertas cosas. Algunas veces es como que al verme se dicen: «mira, ha llegado con una nueva cámara» [...] Quizás estas visitas repetidas contribuyeron en mi relación tan cercana y tan íntima con este lugar en particular [...] Frente a estas fotos hoy tengo la sensación de estar ante a una foto antigua de los compañeros del colegio tras muchos años. Puedo decir el destino de cada uno¹⁸.

Hay una clara tendencia del autor a retratar los árboles en su filmografía. No es de extrañar que los árboles fueran los elementos recurrentes de sus fotografías y que hayan aparecido en el título de dos de sus más exitosos largometrajes: *A través de los olivos* y *El sabor de las cerezas* (1996). De nuevo, es Youssef Ishaghpour quien, en una conversación con Kiarostami, expresa su interpretación, considerando este naturalismo como una reflexión en un *mundus imaginalis*:

Y.I: En algunas de sus fotos, la naturaleza se convierte [...] [en] un «octavo clima», un «no lugar» del que hablaban los místicos iraníes. Y lo que es transitorio se transforma en lo que está en el otro lado de la muerte [...] [en una] resurrección en el mundo de la imagen.

A.K: Sí, pero eso no es un decreto, una verdad primordial o un hecho, sino un deseo, [simplemente] un deseo¹⁹.

[16] Sussan Shams, *Le cinema d'Abbas Kiarostami: Un voyage vers l'Orient mystique*, p. 142.

[17] Hamid Dabashi, *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future* (Londres, Verso, 2001), p. 63, 68-69. Ishaghpour, al igual que Dabashi, apunta a ciertos rasgos biográficos de la infancia del director que apuntan a un cierto parecido entre su personalidad y la de su personaje Ahmad. Véase, Youssef Ishaghpour, *Le réel, face et pile: Le cinema de Abbas Kiarostami*, p. 70.

[18] Entrevista recogida en Jean Mottet (ed.), «Rencontre» en *L'arbre dans le paysage*, (Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002), pp. 232-234.

[19] Entrevista recogida por Youssef Ishaghpour «La photographie, le cinéma et le paysage», (*ZIN TV, Entretiens avec Abbas Kiarostami*). Disponible en: <<http://www.zintv.org/Entretiens-avec-Abbas-Kiarostami>> (12/12/2015).

En cierta ocasión, sobre el árbol solitario de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, se atribuye al cineasta una declaración en la que él considera que el árbol en la cultura persa es un símbolo de la amistad²⁰. Pero parece que aquí estamos ante un doble caso de *lost in translation*, ya que ni el árbol en la cultura persa es el símbolo de amistad²¹, ni el amigo es exactamente uno de los nombres de Dios²². En cuanto al concepto de Sepehri como un poeta místico, también parece que existe un caso parecido. Sepehri fue introducido en Occidente por la interpretación de Dariush Shayegan de su vida y obra. La lectura de Shayegan facilitó a los críticos encontrar un cierto parecido entre los trabajos del poeta y el pintor Sohrab Sepehri y las obras de Abbas Kiarostami. Tanto las pinturas de Sepehri de los árboles solitarios, como su poesía *a lo haikú*, marcada por la dimensión metafísica de la naturaleza, llevaban a los autores a encontrar algo más tras el título de la película de Kiarostami. El hecho fue especialmente remarcable por el rótulo inicial de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, dedicada a la memoria de Sohrab Sepehri. El prólogo de Shayegan cobra importancia, ya que ofrecía claves para la interpretación de la película. Para él, los poemas de Sepehri establecen «un contacto místico con la naturaleza, un derramarse generoso en el ritmo secreto de cada pulsación que anima a los hombres y las cosas y una nostalgia de los orígenes»²³.

En el viaje especulativo de los autores internacionales en busca del significado del filme en el universo sepehriano, se queda intacto lo más importante: la modernidad inherente de la poesía de Sepehri. Fueron ignorados incluso los comentarios del propio Shayegan en cuanto a la imagen de la naturaleza que se encuentra en casi todas las obras de Sepehri: «Esta forma de captar la naturaleza es ajena a la poesía persa [...] se verá [más bien] reforzada por su larga estancia en Japón y sus estudios de la poesía y el arte chino-japonés»²⁴. Asimismo, Shayegan apunta que Sepehri «vivió largos periodos en Francia (Sepehri conocía perfectamente el francés) y en los Estados Unidos» y posiciona el misticismo de Sepehri en línea con el pensamiento de los grandes pensadores y poetas contemporáneos, desde T. S. Eliot, Wallace Stevens, Rainer María Rilke, R. Char, hasta M. Heidegger, M. Bube, C. G. Jung o E. Neumann, que según la opinión de Shayegan «se esfuerzan por recuperar, en ausencia de toda divinidad, sobre las ruinas de los cánones culturales, en este mundo reducido a un desierto (*Wasteland*), una base apta para fundar nuestro mundo desencantado»²⁵. Desde este punto de vista, parece que la lectura de la película como algo análogo al universo de Sepehri, reduciendo al poeta a un simple místico persa, simplificaba la lectura de la película según los viejos cánones orientalistas. Quedaba patente, en cualquier caso, el «desconocimiento» que Shayegan apuntaba, y el caso de Kiarostami, de nuevo, lo confirmaba: «El mensaje inaudito de la gran literatura persa nunca se ha conocido en Occidente»²⁶.

[20] Entrevista recogida por Bruno Roberti (ed.), *Abbas Kiarostami* (Roma, Dino Audino Editore, 1996), p. 35.

[21] Quizás en este momento Kiarostami se refería a un verso de Hafez que alegóricamente anima al lector a plantar el árbol de la amistad y arrancar la maleza de la enemistad. La alegoría de Hafez no ha de confundirse con las connotaciones del árbol en la cultura persa. Véase, por ejemplo, Shamsoddin Moham-mad-e Hafez, *Divan-e Hafez* (Tehran, Honarsara-ye Guya, 1379 [2000]), p. 124.

[22] Aquí hay que volver de nuevo a Hafez y remarcar la ambigüedad del término, y que aun a pesar de que el amigo no es exactamente uno de los nombres de Dios (ver la ref. 9), el tema del Amigo, tal y como Dariush Shayegan lo contempla, «sigue siendo el eje central del pensamiento de Hafez». Véase Dariush Shayegan, prólogo al Sohrab Sepehri, *Todo nada, todo mirada* (Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1992), p. 19. En cualquier caso, hay que matizar aquí que el estudio de Alberto Elena sigue siendo un capítulo aparte, por tener presente quizás la problemática de las traducciones, y por tanto ofrecer en su citado libro monográfico *Abbas Kiarostami* (nota a pie 82, pp. 102-103) informaciones adicionales sobre la visión de los célebres iránólogos sobre el significado y la importancia del árbol, como un elemento secular, en la cultura persa.

[23] Dariush Shayegan, prólogo al Sohrab Sepehri, p. 7.

[24] Dariush Shayegan, prólogo al Sohrab Sepehri, p. 15.

[25] Dariush Shayegan, prólogo al Sohrab Sepehri, pp. 17-18.

[26] Dariush Shayegan, prólogo al Sohrab Sepehri, p. 19.



La secuencia clave (1)

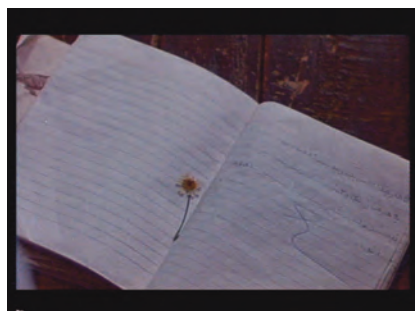
La escena del enfrentamiento

Las interpretaciones en clave del poema de Sepehri no parecen suficientes para analizar aspectos socio-culturales de la película. *¿Dónde está la casa de mi amigo?* fue realizada en un momento histórico importante, pero las lecturas metafísicas, sobre todo, ignoraban este enlace histórico. A su vez, la película fue vista desde una visión idílica —una suerte de orientalismo— que le atribuía una cualidad mística. Los periplos de Ahmad, así pues, fueron reducidos a un viaje de iniciación y la película fue definida como un canto esotérico a la amistad. Esta lectura ahistórica podría sorprender a cualquier «observador cercano», que conociera las inquietudes intelectuales de la generación de artistas a la que pertenecía Abbas Kiarostami. La visión metafísica podría explicar las imágenes de Ahmad solitario en medio de la naturaleza —de aquí el énfasis incesante al camino en zigzag y el árbol solitario—, pero era insuficiente para el análisis de las escenas del conflicto del niño con los adultos.

Parece necesaria la vuelta a una secuencia clave de la película que apenas ha sido mencionada en los comentarios y análisis del filme. Se trata de la escena en la que Ahmad se enfrenta directamente con el círculo masculino del pueblo. Primero, se enfrenta con el abuelo y, posteriormente, se ve involucrado accidentalmente en el medio de las negociaciones de compraventa de las puertas y ventanas. El encuentro de Ahmad con el abuelo ha sido analizado por algunos autores como el enfrentamiento de las nuevas generaciones con el sistema social:

La transgresión de Ahmad no ha de verse así como una simple y anecdótica escapada en busca de la casa de su amigo, sino como un auténtico rechazo del orden asfixiante de un sistema patriarcal regido por el peso de las tradiciones, de un orden cerrado que reproduce a pequeña escala las reglas del juego de una sociedad opresiva²⁷.

Desde esta perspectiva, se puede considerar la transgresión de Ahmad como fuente de su identidad infantil. Su personalidad se forma por la resistencia al orden imperante. Él —al igual que muchos otros personajes de Kiarostami— encuentra la flexibilidad como estrategia eficaz para poder sortear el castigo. Así es también su kafkiana conclusión de encontrar en la mentira un impulso irremediable y un principio universal. Las transgresiones de la ley patriarcal son a la vez motivos de placer del pequeño Ahmad²⁸. Este placer solo tomaría vida si es comunicado y compartido para dar forma a un sentido primordial humano: la solidaridad. La soledad de Ahmad, no se da solo por no encontrar a nadie que realmente fuera capaz de ayudarle, sino por no encontrar a nadie con quien pueda compartir ese placer de transgresión. No llega incluso a compartir con nadie el momento glorioso de encontrar una solución eficaz para engañar al maestro hasta muy al final de la película, cuando la imagen congelada de la flor seca en mitad del cuaderno da punto y final a la odisea de este «niño sabio»²⁹.



Plano final de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*

Este hecho de Ahmad fue visto por algunos autores como un signo de liberación. Emanuela Imperato, comparando a Ahmad con el protagonista del relato de Kafka *El paseo repentino*, considera la transgresión de Ahmad como el coste necesario que tiene que pagar para salir del espacio asfixiante de la familia y cambiar el orden viejo con algo nuevo.

Imparato, como muchos otros autores, relaciona la película con el contexto político de Irán: «el pequeño Ahmad se libera de las limitaciones de una familia que repite, en el microcosmos de las relaciones paterno-filiales, el macrocosmos de la política social, religiosa islámica, regida por leyes eternas»³⁰. La autora considera que el universo cerrado de la película es un indicio del contexto social de Kiarostami, y contempla que el viaje de Ahmad es como una metáfora en la que, al contrario del contexto de la novela de Kafka, la libertad no es solo posible en el sueño, sino en el mundo exterior, donde el niño puede salir y tener la posibilidad de encontrar la casa de su amigo³¹. Alain Bergala, por su parte, a propósito de la secuencia, apunta a la dimensión socio-cultural de la escena. Para Bergala, uno de los temas estructurantes del cine de Abbas Kiarostami es la cuestión «de la ley y de su transmisión»³². Bergala, asimismo, relaciona esta

[27] Alberto Elena, *Abbas Kiarostami*, p. 94.

[28] Si hay algún juego de *alter ego* entre Ahmad y Kiarostami, hay que buscarlo en este placer. A pesar de la creencia y a la vez insistencia de la crítica internacional sobre el efecto negativo de las restricciones gubernamentales sobre la obra de Abbas Kiarostami, el autor, en varias entrevistas, paradójicamente ha negado dicho efecto negativo y a su vez ha comentado cómo la censura ha dado forma a su obra, y cómo una búsqueda de la estrategia eficaz para no enfrentarse con la censura ha sido motivo del placer, siendo la fuente de su creatividad. Véanse, por ejemplo, las declaraciones del autor en *Abbas Kiarostami: In Conversation with Anthony Sellers at the 13th Galway Film Fleadh* (Galway, The Fleadh Papers, 2001), p. 4.

[29] «Niño sabio» es el término adoptado por el autor para referirse a una cierta representación de la infancia en el cine iraní. Véase, Farshad Zahedi, «The Myth of Bastoor and the Children of Iranian Independent Cinema» (*Film International*, 2014, vol. 12, n.º 3), pp. 21-30.

[30] Emanuela Imperato, «Dov'è la casa del mio amico? - Khaneh - ye doost kojast?» (*Cineforum*, n.º 312, marzo de 1992), pp. 67-68. Citado por Alberto Elena, *Abbas Kiarostami*, pp. 94-95 y disponible en: <http://www.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitolo/06FF177CC7E0A05BC1256C0F00509EE1?opendocument> (02/01/2016).

[31] Emanuela Imperato, «Dov'è la casa del mio amico? - Khaneh - ye doost kojast?».

[32] Alain Bergala, *Abbas Kiarostami* (Paris, Cahiers du cinéma, Le petit Cahiers, Scérén CNDP, 2004), p. 19.

cuestión recurrente de la obra de Kiarostami con uno de los aspectos menos tratados de su «firma» y lo considera un reflejo de su contexto sociopolítico:

En un país como Irán, donde reina una ley religiosa que reclama el poder político, se exonera así de toda responsabilidad directa a la represión y al control tiránico de libertades; todo el mundo está involucrado de manera inconsciente como vector de transmisión de la ley³³.

Bergala vuelve a la visión romántica de la autoría —según la cual el autor es quien tiene el perfecto control de su obra— para ver la clave de la supervivencia de Abbas Kiarostami en el sistema opresivo de la censura local. Para Bergala, el autor huye de retratar un personaje que se oponga frontalmente a la ley, y a su vez construye personajes que, al contacto con la ley, fueran capaces de «burlarse de ella sin llamar mucho la atención»³⁴. Bergala considera que las películas de Kiarostami reflejan intentos de unos personajes sencillos por no convertirse en agentes ciegos de la ley. Así es como toma sentido el enfrentamiento del pequeño Ahmad con los adultos de la aldea, que para Bergala son unos agentes pasivos de las tradiciones y de una ley que «se repite de forma idéntica, [más bien] mecánica, de generación en generación, congelada cada vez más en su rigidez [...] [contra la que] la única solución que queda [...] es transgredirla en el nombre de una ley superior, íntima y más fuerte»³⁵. Dentro de esta visión, el viaje de Ahmad para Bergala encuentra su sentido: «Ahmad vive en Koker, desde donde el famoso camino de Z fue construido a propósito para la película por el equipo de rodaje, y que se convertirá en un lugar mítico. Él tendrá que dejar este lugar familiar, desafiando a la prohibición y enfrentarse con la ley»³⁶.

La secuencia clave (2)

Un himno a la solidaridad

Las lecturas de Bergala e Imperato encuadran el enfrentamiento de Ahmad dentro de un marco político. Dado que la película no ofrece ninguna referencia política directa, parece algo forzado considerar el enfrentamiento de Ahmad con los mayores como un mero signo de disputas sociopolíticas en el Irán de los ochenta. Además, esta lectura más bien localista, aunque podría servir para «celebrar la diferencia»³⁷, eclipsaría sin lugar a dudas cualquier vía hacia las interpretaciones universalistas de la obra. Es por ello que parece necesaria una vuelta a la secuencia clave de la película con el fin de realizar una revisión histórico-cultural.

Para empezar, hay que apuntar a la solidaridad como el aparente tema predominante de la película. A Ahmad le parece muy sencillo buscar la casa de Mohammad Reza, el compañero de clase que apenas conoce. Devolver el cuaderno de deberes a Mohammad Reza evitaría otro momento angustioso en el aula. Pero, en el mismo instante en el que planea el viaje, se encuentra en

[33] Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, p. 19.

[34] Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, p. 19.

[35] Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, p. 22.

[36] Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, p. 35.

[37] Véase, Bill Nichols, «Discovering form, inferring meaning: New cinemas and the film festival circuit» (*Film Quarterly*, 1994, vol. 47, n.º 3), p. 17.

un universo hostil donde la violencia simbólica es la moneda de cambio. No es tan fácil, como probablemente pensaba Ahmad, encontrar la casa de Mohammad Reza en la aldea vecina Poshteh. Al igual que en Koker, en Poshteh nadie presta atención a los niños, y por tanto, aún a pesar de que el apellido de su amigo es uno de los apellidos más comunes de la aldea, nadie le conoce exactamente. Por otro lado, el precio que tiene que pagar Ahmad para evitar la violencia en el aula es recibir la misma violencia: el castigo que le espera en casa, el desprecio de su abuelo y de Agajan —el corpulento intermediario de la compraventa de puertas y ventanas— y el desdén general de los adultos a su petición de ayuda. Ahmad, al igual que el Josef K. de Kafka, se ve inmerso en un orden social que fundamentalmente ignora el sentido de la solidaridad³⁸.

El enfrentamiento de Ahmad con los mayores en la secuencia de *chaijaneh* le conduce al núcleo del *impasse* de la solidaridad en un mundo dominado por la lógica del beneficio. Una lectura psicoanalítica de la película nos llevaría a la conclusión de que solo los grupos reprimidos pueden compartir el placer primordial de la solidaridad, y por tanto hay que entender como falso —o en el mejor de los casos como un acto caritativo— cualquier aspecto solidario de la ideología dominante hacia los grupos reprimidos. Dicho de otra forma, la solidaridad del niño con su amigo no es solo para ayudarlo, sino para comunicarle la transgresión de la ley imperante. De esta manera, al compartir el placer de transgresión, la solidaridad se forma y toma fuerza. Sin embargo, este placer solo podría ser compartido con otro niño, o con otro grupo social reprimido. En esta clave hay que entender el dialogo de Ahmad con el viejo ebanista, las ayudas que recibe —aún fútiles y estériles— de parte de las mujeres de la aldea y de parte de otros niños. En este sentido, Ahmad se mueve en un espacio pre-ideológico de la solidaridad, en el que su petición de ayuda a un compañero, está basada más en su propio sentido de culpabilidad, que en un puro sentido de amistad. Ha sido él quien ha confundido el cuaderno de su amigo con el suyo. Ahmad, más que culpable, es la víctima de la situación, pero aún así sale en busca de su amigo, más que nada para recompensar el error cometido. Él, muy probablemente, no tiene todavía ninguna consciencia de un valor universal llamado solidaridad, y por tanto tampoco declara su acto en un marco ideológico. En otras palabras, él, bajo circunstancias sociales, se convierte en el agente activo del cambio y, por tanto, se encuentra con enormes obstáculos en su camino. Ahmad busca una manera eficaz para cambiar el destino de su amigo, que, si no escribe los deberes en su propio cuaderno, será expulsado del colegio. La energía que le lleva a hacer el acto de



¡La solidaridad!

[38] Hoy más que nunca es necesario volver a narrativas como *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, como un himno a la solidaridad. Cuando la lógica de beneficio se convierte en una ley universal del mercado globalizado y el neoliberalismo parece que tiene una cierta tendencia a ser la ideología dominante, volver a ver los avatares de un niño que, por encima de su interés personal, simplemente busca la casa de su amigo para devolverle su cuaderno y así evitar la absurdo e innecesario castigo en el aula, cobra un peso de nostalgia y parece más que nunca un hecho heroico fuera de nuestro alcance.



[39] Aquí es preciso matizar dos asuntos. Primero, cuando hablamos del espacio pre-ideológico de la solidaridad hay que apuntar al contexto histórico de la película. Durante la guerra entre Irán e Irak en los ochenta, en el momento de grandes problemas de abastecimiento debido al aislamiento de Irán por Occidente, el sentido de la solidaridad fue ideologizado ampliamente como medida de una resistencia social. Segundo, dentro de este mismo marco de solidaridad, en el contexto social-educativo de los ochenta, en los colegios de todo el país se repartían cuadernos de deberes cuyo diseño de portada era idéntico. Ese cuaderno solidario, cuya uniformidad morfológica lleva a Ahmad a cometer el error, aparece en el largometraje de Kiarostami. En una escena, Ahmad levanta los dos cuadernos para enseñárselos a su madre y explicarle que, como los dos cuadernos son idénticos, se confundió y trajo los dos cuadernos a casa. En último instante, visto desde este prisma, Ahmad es el sujeto postrevolucionario por excelencia.

[40] Para una lectura del principio de placer y la ideología dominante, véase, por ejemplo, Antonios Vadolas, *Perversions of Fascism* (Karnak Londres, 2009), pp. 92-93.

[41] Aquí se refiere a las declaraciones de Kiarostami: «La película no podía iniciarse sino por esa puerta (...) Esta idea de la apertura de la puerta es esencial y fundamental para la película», citado por Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, p. 44.

[42] Jean-Luc Nancy, *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami* (Madrid, Errata naturae, 2008), p. 67.

aproximación al «otro» es simplemente su propia culpabilidad que se materializa en el cuaderno³⁹.

Otro asunto que aquí entra en cuestión es el principio de placer. La transgresión de la ley proporciona un placer que de por sí es la dimensión estructurante de la solidaridad. Bajo esta premisa, podemos volver a ver las

hazañas de Ahmad, cuyo placer de transgresión parece contrario al que propaga la ideología dominante⁴⁰. Desde esta perspectiva, el sentido del deber que siente Ahmad —devolviendo el cuaderno de su amigo, recibiendo el castigo a cambio de romper la ley paterno-filial, y no teniendo con quien compartir el placer de transgresión— entra en una dimensión mítica.

El aspecto amargo del viaje de Ahmad es su soledad. El viejo ebanista, el único personaje que le ayuda, fue comparado en algunos textos con los guías espirituales *Pirs* místicos del Irán antiguo. El ebanista le transmite a Ahmad su visión nostálgica de la historia del pueblo e intenta comunicarle su ideal de la vuelta hacia el pasado para recuperar el arte perdido de ventanas y puertas de madera. Una imposible tarea de la que el filme es claramente consciente. El conocimiento que el ebanista transmite a Ahmad le servirá al pequeño *a posteriori* para encontrar su lugar en la historia, pero el mapa cognitivo que intenta trazar el ebanista hace ya tiempo que está obsoleto. Él, que conoce el pueblo por las puertas y ventanas que ha construido, con la llegada de las puertas de hierro y la desaparición de sus obras, ha perdido sus referencias. Su ayuda no le sirve a Ahmad, que busca una salida eficaz al problema.

La secuencia clave (3)

La puerta

Es aquí cuando hay que volver a las puertas como un elemento vital de la película. A pesar de las declaraciones del propio autor⁴¹ y apuntes de algunos teóricos, las puertas como importantes «significantes» han sido ignoradas casi por completo. Parece obvio el apunte de Jean Luc Nancy al considerar que la puerta está presente en toda la película «como una apertura a un espacio o a un mundo»⁴². No obstante, hay que buscar el énfasis del film sobre este espacio de transición, la puerta, dentro de la propia película. *¿Dónde está la casa de mi amigo?* comienza con un primer plano de la puerta desgastada del aula, la que apenas se cierra y se queda entreabierta, provocando la sensación de malestar en el espectador por los repetidos intentos fallidos del maestro de cerrarla. La puerta del aula da indicios de una necesidad urgente de reparación o de cambio. Poco después, la puerta se convierte en el objeto que causa el deseo en el

niño, cuando inicia su constante búsqueda de la puerta de la casa de su amigo. No parece menos importante el negocio de la compraventa de las puertas y ventanas en el centro de la aldea. Se remarca, así pues, el imprescindible cambio en la estructura del pueblo. El hecho es motivo de denuncia del viejo ebanista, quién otrora construía casi todas las puertas de la aldea. Su arte tradicional desaparece poco a poco con la llegada de las nuevas puertas de hierro que parecen muy rentables para la nueva economía especulativa de los vendedores como Agajan. Cuenta el ebanista que las puertas antiguas de madera terminan en el mercado de antigüedades de la ciudad. Entre tantas puertas de la aldea Poshteh, entre las cuales todavía se encuentran las obras del ebanista, hay una que serviría a Ahmad para evitar la expulsión de su amigo y calmar su sentido de culpabilidad, pero no es posible encontrarla. En este sentido, el panteísmo del poema de Sepehri parece totalmente secundario y sirve tan solo como el telón de fondo para un flujo de acontecimientos que silenciosamente transforman la vida de la aldea y a sus habitantes, incluido el pequeño Ahmad, su familia y su amigo Mohammad Reza⁴³.

[43] Parece interesante el comentario de Shayegan respecto a Sepehri, que de alguna manera es extrapolable al largometraje de Kiarostami: «[Sepehri] permanece fuera de las corrientes, de las ideas de moda, de las tendencias políticas que, en un país como Irán, son un cebo demasiado atractivo». Véase, Dariush Shayegan, «Prólogo al Sohrab Sepehri», p. 7.

La secuencia clave (4)

El negocio de Agajan

La ausencia de Ahmad en la pantalla durante la primera parte de la secuencia de *chaijaneh* deja el espacio de la narrativa sin el único portador del sentido de la solidaridad. En ausencia de Ahmad, el abuelo ofrece su alegato pedagógico haciendo homenaje al castigo como la más eficaz forma de la corrección de la desobediencia. En la segunda parte de la secuencia, entra en escena el negocio de puertas de Agajan.

Cuando Ahmad reaparece, Agajan le pide una hoja de su cuaderno a fin de escribir un recibo. De esta forma, entra en el negocio el cuaderno, este *MacGuffin* de la película, el objeto que materializa la culpabilidad de Ahmad y el sitio de la confluencia de diversos significados sociales. Tras la resistencia del pequeño a dejarle el cuaderno, Agajan se lo quita con autoridad. Todo cambia para Ahmad, tornando su sentido de resistencia en una profunda curiosidad, cuando se da cuenta de que Agajan se apellida Nematzadeh, al igual que su amigo Mohammad Reza y por tanto puede ser el padre de su amigo. El com-



El alegato pedagógico del abuelo.



El cuaderno entra en el negocio.



¡Órganos sin cuerpos! Las voces parecen autónomas.

portamiento de Agajan, déspota y autoritario, indica su situación social. La autoridad del abuelo al contacto con él se difumina totalmente y se queda en un segundo plano. Agajan y su negocio de puertas parecen el centro de la gravedad de la economía del pueblo.

El plano de Ahmad, cuando se sitúa entre Agajan y sus interlocutores y les pregunta sin parar si conocen a Mohammad Reza —ellos le ignoran categóricamente—, representa la dimensión traumática de la escena. En el plano medio donde Ahmad, mirando a Agajan y sus interlocutores, suplica su atención, la cabeza de Agajan se sitúa fuera de plano. En otras palabras, Agajan y su interlocutor aparecen sin cabeza y las voces parecen no tener dueños. Parecen voces autónomas, unos órganos sin cuerpo⁴⁴.

Al finalizar el negocio, Agajan monta en su mula para volver a Poshteh y traer las ventanas al comprador. Ahmad corre tras él para cruzar de nuevo el camino en zigzag, el árbol solitario, doblar la colina y entrar en la aldea vecina. La angustia de Ahmad cada vez que cruza el camino no se parece a la imagen mesiánica que se le ha atribuido en algunas interpretaciones. El tiempo no corre a favor de un niño que es consciente del castigo que le espera en cada esquina. La búsqueda de la casa de su amigo no se soluciona al cruzar el camino una y otra vez, sino que le conduce al corazón de las tinieblas de la aldea: el sistema social en el que todos los adultos están inmersos. El conocimiento que consigue tras el aparente viaje iniciático no es de carácter sublime y espiritual, sino de carácter puramente material. El objeto que tiene en su mano, «el objeto perdido» según Laurent Roth⁴⁵, tiene que llegar a su destinatario.



El camino en zigzag y el árbol solitario.



De nuevo, Ahmad en Poshteh.

[44] Véanse, por ejemplo, Michel Chion, *La voz en el cine* (Madrid, Catedra, 2004), y Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpos: sobre Deleuze y sus consecuencias* (Valencia, Pre-textos, 2009).

[45] Laurent Roth, «Où est la maison», p. 106.

Una vez que Ahmad llega de nuevo a Poshteh se da cuenta de que Agajan no es el padre de Mohammad Reza, pero que sí tiene un hijo de su edad, quien le da nuevas pistas para encontrar la casa de su amigo. Siguiendo nuevas pistas, Ahmad se encuentra con el ebanista⁴⁶. Las declaraciones del ebanista, cuando apunta que conoce a todo el pueblo de Poshteh y Koker ya que él ha hecho todas las puertas, dan una nueva esperanza a Ahmad. Pero las indicaciones del anciano también terminan por ser otra ilusión. El viejo ebanista asegura a Ahmad que conoce a los Nematzadeh, y que le llevará ante la puerta de la casa que busca. Su discurso nostálgico respecto a su arte a punto de desaparecer, su lamento por la actual tendencia del cambio, su denuncia de la hegemonía de las puertas de hierro y su desconfianza en la economía especulativa de su artesanía no sirven de nada a un niño ansioso que, solo entre las tantísimas puertas por él construidas, busca una, la de su amigo.



El ebanista devuelve a Ahmad a la fachada de la casa de Agajan.

Llega un momento en que el niño tiene que seguir solo los últimos pasos, ya que el ebanista no le puede acompañar más por la fatiga y el cansancio. Ahmad sigue todas las instrucciones del ebanista —su guía espiritual, según algunos textos— y se da cuenta de que le ha traído de nuevo ante la casa de Agajan, está vez inmersa en la oscuridad⁴⁷. La ayuda del ebanista se queda en una futilidad. Su solidaridad termina por ser una amistad estéril igual a las que Kiarostami —tal y como muy lucidamente Alberto Elena había detectado— ha retratado tantísimas veces en sus películas⁴⁸.

Todas las pistas parecen falsas. Ahmad es incapaz de encontrar la casa de su amigo y nadie, ni siquiera el viejo ebanista, es capaz de ayudarle. Con respecto al viejo

ebanista y las visiones que le consideraban un *Pir*, un *Morad* (mentor espiritual), Naser Zeraati parece ser el primero en desmentirlo:

En *¿Dónde está la casa del amigo?* no hay que buscar una especie de misticismo [...] En esta película no hay rastro de un viaje iniciático espiritual. El viejo ebanista no es ningún maestro espiritual, ni ningún *Morad*. Él, con sus profundas raíces en el pasado —un pasado glorioso cuya bella y colorida resonancia es visible todavía en las paredes y en los callejones de la aldea— aun a pesar de su deseo de ocultar su profunda tristeza y soledad tras una nostálgica vuelta al

[46] En algunos textos aparece el nombre del ebanista como Sr. Ruhi. Cabe mencionar que en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* nunca se revela el nombre del personaje del ebanista, sino que es en la siguiente película, *Y la vida continúa*, cuando reaparece el actor que interpretaba al ebanista, cuyo nombre es Sr. Ruhi. En cualquier caso, a finales de esta secuencia, Agajan, antes de salir de nuevo hacia Koker, pide a su hijo que vaya a ver a un tal Turkan, para ver si las puertas están listas. Momentos después, cuando Ahmad conoce al ebanista, él le dice que conoce a Nematzadeh y que de hecho su hijo estaba aquí hace un instante. ¿Es el ebanista el Sr. Turkan? ¿Agajan compra las puertas de madera del ebanista también para venderlas a un precio más alto? ¿Es el ebanista, a pesar de sus quejas y la visión nostálgica del pasado, el socio en los negocios de Agajan?

[47] Muy pocos autores se han dado cuenta de que el ebanista devuelve a Ahmad ante la casa de Agajan. Una captura de pantalla, aquí ofrecida, no deja lugar a dudas: se trata de la misma casa que ahora se encuentra en la oscuridad. Es la misma casa del intermediario al que hace un tiempo Ahmad contemplaba tras la tortuosa persecución. Aquí, ante la misma pared, la misma puerta, y por debajo del mismo balcón, hablaba con el hijo de Agajan. El sonido del cencerro del mulo del vendedor que una vez guió a Ahmad a encontrar la casa, en este reencuentro, pone el punto y final a la odisea.

[48] Véase Alberto Elena, *Abbas Kiarostami*, p. 107 (nota al pie 92).

pasado, confunde a su pobre e inocente *Morid* [aprendiz] y le lleva a una dirección errónea, e inconscientemente, después le abandona a su suerte en medio de la oscuridad y la tormenta⁴⁹.



El discurso nostálgico del ebanista.

La esterilidad de la ayuda del ebanista no ha de ser vista como anecdótica. Parece que la película deposita ciertas dudas sobre la eficacia de su idea nostálgica que intenta promover en el niño una vuelta hacia el pasado a fin de recuperar el arte tradicional perdido. Dicha idea de retroceder en la historia, una negación consciente del presente, tenía una fuerte presencia en el espacio político del Irán de los ochenta. Los pasajes oscuros de la vuelta desde la casa de Agajan a Koker parecen indicios semióticos de un cierto oscurantismo. Ante la imposibilidad de este viaje en el tiempo, tam-

poco el conocimiento del viejo ebanista es eficaz en la actualidad. Sus referencias pertenecen a un tiempo pretérito que ha desaparecido. El ebanista no solo no puede ayudar a Ahmad, sino que le llevará de nuevo ante la casa de Agajan, el poder actual de la aldea, y quien, según su propia crítica de la actualidad, es el agente activo —y nocivo— de los cambios repentinos en la morfología del pueblo. Agajan y el ebanista son la cara y la cruz de la misma moneda histórica.

Conclusiones

¿*Dónde está la casa de mi amigo?* encajaba perfectamente en lo que Bill Nichols había descrito en su estudio como una «ventana hacia otra cultura»⁵⁰. El simple viaje de un niño que, en busca de la casa de su amigo, cruza paisajes naturales y habla un idioma exótico, estimulaba la fantasía orientalista de los «observadores lejanos»⁵¹. El punto de partida de casi la mayoría de los textos escritos a propósito de la película es una experiencia —y una celebración— de la diferencia⁵². Por tanto, la película fue presentada como un objeto exótico, cuya función ante todo fue la construcción de la autoría de Abbas Kiarostami en retrospectiva. Esta aproximación ha eclipsado una interpretación de la película dentro de su contexto histórico y a su vez ha desviado las construcciones posteriores del significado de la película hacia terrenos extra-diegéticos: lo exótico del poema de Sepehri o el contexto político de Irán. En otras palabras, en este punto de partida de la construcción de la autoría de Abbas Kiarostami, no se ha

[49] Naser Zeraati, [«Dónde está la casa de mi amigo: Placer de ver una película simple y accesible», *Khaneh-ye doost kojast: lazaat bordan az filmi sahl va momtane*], (*Donya-ye sojan*, n.º 23, azar 1367 [noviembre de 1988]).

[50] Bill Nichols, «Discovering Form», p. 16.

[51] El término procede del célebre libro de Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Los Angeles, University of California Press, 1979).

[52] Bill Nichols, «Discovering Form», p. 17.

tratado la película y la narrativa en sí, sino un posible, y en ocasiones imaginario, antecedente cultural de la misma.

Quizás el punto de partida de esta distorsión nos devuelva a la naturaleza de los festivales donde, regresando de nuevo a Nichols, recae el peso de los «nuevos cines» al estimar no su valor en sí, sino el valor de ser un objeto descubierto⁵³. Tras el impacto inicial del descubrimiento, con palabras de Alberto Elena, se inicia un proceso de cartografiado de ese nuevo terreno cinematográfico —de donde naturalmente hay poca información verídica y más bien una cierta visión de carácter orientalista— remarcando su carácter exótico. Lo que demuestra que en ocasiones lo importante, al parecer, ni siquiera ha sido el terreno cartografiado, sino la tarea y la personalidad del «cartógrafo». Parecen todavía vigentes las preguntas que Antonio Weinrichter formuló en su día: «¿Cómo se construye un Autor periférico? ¿Qué le espera? ¿Qué se le exige?»⁵⁴. El caso de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* corrobora el hecho de que, aparte de ese realismo político que Weinrichter planteaba como la principal perspectiva desde la que se observa al cine periférico —lo que en el caso de Kiarostami ha quedado demostrado por el remarcable trabajo de campo de Monika Raesch⁵⁵— ha habido una cierta tendencia de reducir la obra a unos ciertos parámetros culturales, como es por ejemplo *lo sufí* de la poesía de Sepehri. El problema de cómo definir a Abbas Kiarostami por parte de la crítica internacional provocó un viaje errático en busca de coordenadas reconocibles que, en ocasiones, se encontraban en las tradiciones artísticas cercanas y en ocasiones apuntaban a un limitado conocimiento de la herencia literaria y artística persa. Queda pendiente todavía un estudio de los héroes y las heroínas de Kiarostami como sujetos modernos por excelencia, quienes, sin apoyo eficaz de las tradiciones, tienen que abrirse camino entre los laberintos sociales y buscar nuevas formas de conocimiento.

Hoy que Abbas Kiarostami ha fallecido y se ha incorporado definitivamente al panteón de los grandes autores, aún parece que la pregunta «¿quién es Usted, señor Kiarostami?» sigue estando vigente. Las declaraciones ambiguas y en ocasiones contradictorias del director en su día no ayudaron a encontrar una respuesta clara a la pregunta. Hoy, «¿quién fue Abbas Kiarostami?» se sigue resistiendo a salir del *misterio*, quizás por esta tradición orientalista, o quizás por ser fruto del subconsciente de los autores internacionales que construyeron la marca Kiarostami —tal y como apunta Raesch— como un autor procedente del misterioso, enigmático, salvaje e indomable Irán⁵⁶. Es un caso paradigmático la particular interpretación que se hace del énfasis del cineasta en las imágenes naturales, y especialmente en los árboles solitarios, las colinas, los caminos en zigzag y las carreteras. Fueron vistas como una especie de signos cuya función tiene raíz en una especie de misticismo oriental que practica Kiarostami. En el caso de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* toda la construcción del significado del filme queda reducida al título del mismo homónimo del primer verso del poema de Sohrab Sepehri. Ríos de tinta buscan parecidos semánticos y sintácticos entre el poema y el

[53] Bill Nichols, «Discovering Form», p. 18.

[54] Antonio Weinrichter, «Geopolítica, festivales y el Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami» (*Archivos de la Filmoteca* n.º 19, febrero de 1995), pp. 29-36.

[55] Monika Raesch, *The Kiarostami Brand: The Creation of a Film Auteur* (Berlín, Lambert Academic Publishing, 2009).

[56] Monika Raesch, *The Kiarostami Brand*.

filme. El descubrimiento ignora incluso las repetidas declaraciones del propio Kiarostami rechazando cualquier dimensión simbólica de la película. Algunos autores iraníes en la diáspora reafirman la relación íntima y fundamental entre el poema y el filme. En ningún momento, nadie sospechó que el dinamismo de la película tuviera poco que ver con el mundo hierático de Sepehri. ¿No habría usado Kiarostami la gran aceptabilidad de Sepehri en Irán de los ochenta para huir de la censura? Ante la imposibilidad de poder responder a la pregunta, podemos plantearnos otra: ¿no es una película sobre un tema tan mundano, tan materialista, tan cotidiano como la búsqueda de la casa de un amigo para evitar el castigo? El pequeño Ahmad, antes de pensar en su amigo, pensaba, quizás, en sí mismo, en su profundo sentido de culpabilidad y en cómo evitar la ilógica y absurda atmósfera represiva que produce la autoridad del profesor en la clase. Los paisajes naturales, el camino en zigzag y el árbol solitario parecen simples imágenes de fondo para un niño ansioso que tiene en la mano el objeto que materializa un cruce de múltiples significados culturales. El cuaderno tiene que llegar a su destino y aquí entra en escena otro objeto material que es crucial para entender la dimensión histórica de la película: las puertas.

BIBLIOGRAFÍA

- «Abbas Kiarostami» (*Positif*, n.º 380, octubre de 1992), pp. 27-33.
- «Le nouveau cinéma iranien» (*Positif*, n.º 368, octubre de 1991), pp. 69-82.
- BERGALA, Alain, *Abbas Kiarostami* (París, Cahiers du cinéma, Le petit Cahiers, Scérén CNDP, 2004).
- CHESHIRE, Godfrey, «How to Read Kiarostami» (*Cineaste*, vol. 25, n.º 4, septiembre de 2000), pp. 8-15.
- CIMENT, Michel, «Pourquoi Locarno est-il séduit par l'Orient» (*Positif*, n.º 344, octubre de 1989), pp. 61-62.
- CIMENAT, Michel y GOUDET, Stéphane, «Entretiens avec Abbas Kiarostami» (*Positif*, 1997, n.º 442), pp. 83-89. Disponible en: <http://www.zintv.org/IMG/pdf/Entretiens_avec_Kiarostami.pdf> (01/07/2016).
- DABASHI, Hamid, *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future* (Londres, Verso, 2001).
- ELENA, Alberto, *Abbas Kiarostami* (Madrid, Cátedra, 2002).
- GHUKASIAN, Zaven (ed.), *Maymueh-ye maghalat dar nagd va moarrefi-e asar-e Abbas Kiarostami* [«Antología de ensayos en crítica y presentación de la obra de Abbas Kiarostami»] (Teherán, Didar, 1375 [1997]).
- IMPARATO, Emanuela, «Dov'è la casa del mio amico? - Khaneh - ye doost kojast?» (*Cineforum*, n.º 312, marzo de 1992), pp. 67-68. Disponible en: <http://www.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitolo/06FF177CC7E0A05BC1256C0F00509EE1?openDocument> (02/01/2016).
- ISHAGHPUR, Youssef, «La photographie, le cinéma et le paysage», (*ZIN TV*, Entretiens avec Abbas Kiarostami). Disponible en: <<http://www.zintv.org/Entretiens-avec-Abbas-Kiarostami>> (12/12/2015).
- , *Le réel, face et pile: Le cinéma de Abbas Kiarostami* (Tours, Farrago, 2000).

- MALEKI, Hasan, «Shear-e boland-e nab-e Mehr» [«El largo y puro poema de Mehr»] (Abrar, n.º 3, Aban 1367 [noviembre de 1988]), p. 22.
- MOTTET, Jean (ed.), «Rencontre» en *L'arbre dans le paysage*, (Seyssel Éditions Champ Vallon. 2002).
- NANCY, Jean-Luc, *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami* (Madrid, Errata naturae, 2008).
- NICHOLS, Bill, «Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit» (*Film Quarterly*, 1994, vol. 47, n.º 3), pp. 16-30.
- RAESCH, Monika, *The Kiarostami Brand: The Creation of a Film Auteur* (Berlín, Lambert Academic Publishing, 2009).
- ROBERTI, Bruno (ed.), *Abbas Kiarostami* (Roma, Dino Audino Editore, 1996).
- ROTH, Laurent, «Où est la maison de mon ami?» (*Cahiers du cinéma*, n.º 493, julio-agosto de 1995), pp. 105-107.
- SELLERS, Antony, *Abbas Kiarostami: In Conversation with Anthony Sellers at the 13th Galway Film Fleadh*, (Galway, The Fleadh Papers, Friday 13th July, 2001, vol. 5).
- SHAMS, Sussan, *Le cinema D'Abbas Kiarostami: Un voyage vers l'Orient mystique* (París, L'Harmattan, 2011).
- SHAYEGAN, Dariush, «Prólogo al Sohrab Sepehri», *Todo nada, todo mirada* (Madrid, Ediciones del oriente y del mediterraneo, 1992).
- WEINRICHTER, Antonio, «Geopolítica, festivales y el Tercer Mundo: el cine iraní y Abbas Kiarostami» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 19, febrero de 1995), pp. 29-36.
- ZERAATI, Naser, «Khaneh-ye doost kojast: lazaat bordan az filmi sahl va momtane [*Dónde está la casa de mi amigo: Placer de ver una película simple y accesible*]» (*Donya-ye sojan*, n.º 23, azar 1367 [noviembre de 1988]).
- ZIZEK, Slavoj, *Organos sin cuerpos: sobre Deleuze y sus consecuencias* [trad. Antonio Gimeno] (Valencia, Pre-textos, 2009).



Masuleh, una de las localizaciones de rodaje de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (actualidad).